



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

Das "Foltersystem historischer Kritik". Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Geschichtsforschung

Lütteken, Laurenz

Abstract: The disciplinary tradition of musicology has been divided, from the outset, between historical and systematic aspects, prolonging the ancient conflict between the physical and sensorial aspects of music. In an ongoing process of diversification (synonymous with destabilisation in a minor discipline like musicology), history lost the central position claimed for it in the founding era. Yet this tradition is itself inconsistent given the permanent conflict between aspects connected to history and those connected to the fine arts. Ultimately, this article considers the productive impulse that might be provided by a new and fundamental rapprochement between musicology and history. This productivity and potential is discussed using several potential examples.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-198299>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Lütteken, Laurenz (2020). Das "Foltersystem historischer Kritik". Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Geschichtsforschung. *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 100:515-526.

Laurenz Lütteken

»Zeit seines Lebens nicht an seinem Platze«

Rochlitz und Mozart

Der frühe und überraschende Tod Wolfgang Amadé Mozarts im Dezember 1791 hat zunächst, wohl auch unter dem Eindruck der politischen Wirren der im folgenden Frühjahr beginnenden Revolutionskriege, publizistisch keine größeren Reaktionen hervorgerufen. Zudem war nur ein kleinerer Teil des Mozart'schen Werkes, namentlich das Opernschaffen ab der *Entführung aus dem Serail*, einer Öffentlichkeit außerhalb Wiens bzw. Prags wirklich bekannt geworden; das meiste der Instrumentalkompositionen hielt der Komponist aus strategischen Gründen noch zurück, vor allem, um es vorerst der eigenen Aufführung vorzubehalten. Erst unter dem Eindruck der beiden letzten Opern, *La clemenza di Tito* und *Die Zauberflöte*, die beide nahezu gleichzeitig Präsenz auf den deutschsprachigen Bühnen erlangten, formierte sich, ab Mitte der 1790er Jahre, ein gesteigertes Interesse an der Figur des Komponisten. 1794 errichtete man in der Prager Akademie ein wenn auch nur ephemeres öffentliches Denkmal für Mozart,¹ das immerhin einen – wenn auch ganz privaten – Vorgänger in Graz hatte.² 1797 publizierte Carl August Cannabich (1771–1806) *Mozarts Gedächtnis Feyer seinen Manen gewidmet*,³ im Folgejahr führte der Prager Musiker Johann Josef Rösler (1771–1813) eine *Cantate auf Mozarts Tod* auf, im selben Jahr 1798 annoncierten die Verlage Breitkopf & Härtel in Leipzig und Spehr in Braunschweig Mozart-Gesamtausgaben, ebenfalls 1798 führte Mozarts Witwe Constanze Verhandlungen über den Verkauf des Nachlasses ihres Mannes mit

1 Prager Zeitung, Februar 1794, zit. nach: Otto Erich Deutsch: Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Leipzig 1961 (= NMA 10, 34), S. 411. – Für ein im Dezember 1791 gehaltenes Requiem in Prag komponierte Antonio Rosetti eine Totenmesse; dazu Sterling E. Murray: A Requiem for Mozart. In: Mozart-Jahrbuch 1991, S. 154–154.

2 Ausf. Constant von Wurzbach: [Art.] ‚Mozart‘. In: Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich 15 (1868), S. 170–286, hier S. 261.

3 Anton Eberl schrieb 1791 eine Kantate *An Mozarts Grabe*, die jedoch ungedruckt blieb. Ebenfalls unmittelbar nach Mozarts Tod wurde wohl noch 1791 in Berlin die Kantate *Mozarts Urne* aufgeführt (diese Aufführung lässt sich nicht nachweisen, eine weitere im März 1792), die Musik stammt von Carl Bernhard Wessely, der Text von Gottlob Wilhelm Burmann. Das Werk ist verschollen, die geplante Drucklegung (Subskriptionsaufruf des Komponisten im *Intelligenzblatt der Allgemeine Literatur-Zeitung* vom 23. Juni 1792) ist offenbar nicht zustande gekommen.

den Verlagen Breitkopf und André in Offenbach.⁴ Im Folgejahr wurde im Park des Schlosses Tiefurt das von Goethe veranlasste und konzipierte, von Johann Heinrich Meyer entworfene und von Martin Gottlieb Klauer ausgeführte Mozart-Denkmal errichtet. Ebenfalls 1798 erschien die erste Biographie in Buchform, das *Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart* des Prager Philosophen Franz Xaver Niemetschek (1766–1849).⁵

Die Kette dieser Belege ist deswegen bemerkenswert, weil sie sich auf den gesamten deutschen Sprachraum erstrecken, also keineswegs nur eine Angelegenheit des von Wien beeinflussten Umfelds sind. Den Auftakt der publizistischen Unternehmungen im engeren Sinne bilden allerdings kleine Texte von Friedrich Rochlitz, deren erste noch in Unkenntnis von Niemetscheks Biographie entstanden sind. Es handelt sich um eine Serie von willentlichen Bruchstücken, die 1798 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* unter dem Titel »Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben« veröffentlicht wurden.⁶ Die Folge wurde am 10. Oktober 1798 eröffnet, in jeder zweiten Ausgabe fortgesetzt – und sie endete nach sechs Stücken am 19. Dezember. Im Jahr darauf setzte Rochlitz die offenbar erfolgreiche Reihe, wie er es schon im Dezember 1798 als Möglichkeit angedeutet hatte, fort, verlagerte nun aber die Verantwortung direkt auf Mozarts Familie: Zuerst erschienen, in zwei Teilen, Anekdoten »von seiner hinterlassenen Gattin mitgeteilt«, dann folgten 1800, nur einmalig, Anekdoten »mitgeteilt von dessen Schwester« – und 1801 drei wieder selbst verantwortete Teile, die allerdings deutlich als Nachtrag deklariert waren: »Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben«.⁷ Das Herzstück der

4 Holger M. Stüwe: Constanze Mozart und Johann Anton André – Der Erwerb der Mozartschen Autographen. In: Jürgen Eichenauer (Hg.): Johann Anton André (1775–1842) und der Mozart-Nachlaß. Ein Notenschatz in Offenbach am Main. [Ausstellungskatalog]. Weimar 2006, S. 33–50

5 Franz Xaver Niemetschek: Ich kannte Mozart. Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Original-Quellen beschrieben. Prag 1798.

6 Friedrich Rochlitz: Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigen Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 1 (1798/99), Sp. 17–24; die weiteren Beiträge erschienen unter dem Kurztitel »Anekdoten aus Mozarts Leben«, ebd., Sp. 49–55, Sp. 81–86, Sp. 113–117, Sp. 145–152 und Sp. 177–183.

7 Friedrich Rochlitz: Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner hinterlassenen Gattin mitgeteilt. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 1 (1798/99), Sp. 290f., Sp. 854–856 (die Beiträge erschienen am 6. Februar 1799 und am 11. September 1799); ders.: Noch einige Anekdoten aus Mozarts Kinderjahren. Mitgeteilt von dessen Schwester, der Reichsfreyin Frau Berchtold zu Sonnenburg. In: ebd. 2 (1799/1800), Sp. 300f. (22. Januar 1800); ders.: Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben. In: ebd. 3 (1800/01), Sp. 450–452, Sp. 493–497 und Sp. 590–596 (25. März 1801, 15. April 1801 und 27. Mai 1801).

Reihe und in gewisser Hinsicht ihr Fluchtpunkt war eine ausdrücklich als »Abhandlung« deklarierte Studie über *Raphael und Mozart*, zudem der einzige Teil in diesem Geflecht, der vom Autor auch im Titel autorisiert worden ist.⁸

Es handelt sich also um eine erstaunlich systematische publizistische Offensive, die für den Verfasser – abgesehen von zwei sehr viel späteren Ausnahmen – 1801 tatsächlich abgeschlossen war und die er, möglicherweise unter dem Eindruck der anschwellenden Mozart-Literatur, nicht in seine 1821/22 erschienene Schriftensammlung aufnahm.⁹ Begleitet wurde das Unternehmen von einer längeren Rezension der bei Breitkopf erscheinenden *Œuvres complètes* Mozarts sowie seiner deutschen Übersetzung von *La clemenza di Tito* und *Don Giovanni*.¹⁰

Friedrich Rochlitz (1769–1842) wurde 1769 in Leipzig als Sohn eines Handwerkers geboren und besuchte dort Thomasschule und Universität.¹¹ Während seiner Studienzeit war er Mozart, der im Frühjahr 1789 Leipzig besucht hatte, persönlich begegnet. Rochlitz betätigte sich als Hauslehrer und freier Schriftsteller, bevor er 1798 die Schriftleitung der im Verlag Breitkopf & Härtel neu gegründeten *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* übernahm. Das Periodikum war ein Novum, nicht allein, weil es sich dabei um die erste nur der Musik gewidmete Zeitung handelte. Vielmehr erlaubten die wöchentliche Erscheinungsweise sowie die Mischung von Berichten, Rezensionen und Abhandlungen eine neue Dichte und damit auch Qualität der musikalischen Publizistik, offenkundig mit

8 Friedrich Rochlitz: *Raphael und Mozart*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2 (1799/1800), Sp. 641–651.

9 Friedrich Rochlitz (Hg.): *Schreiben Mozarts an den Baron von ...*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 17 (1815), Sp. 561–566 (23. August 1815); ders.: *Ein guter Rath Mozarts*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 22 (1820), Sp. 297–307 (13. Mai 1820).

10 Die Rezension erschien ebenfalls in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 3 [1800/01], Sp. 25–35 und Sp. 51–54), beide Texte 1801; zu den gesamten Daten auch Ulrich Konrad: *Rochlitz und die Entstehung des Mozart-Bildes um 1800*. In: Hermann Jung (Hg.): *Mozart. Aspekte des 19. Jahrhunderts*. Mannheim 1995, S. 1–22, hier S. 8ff.; zudem Sergio Durante: *Quando Tito divenne Titus: Le prime traduzioni tedesche della »Clemenza« mozartiana ed il ruolo di Friedrich Rochlitz*. In: Bernhard Hangartner und Urs Fischer (Hg.). *Max Lütolf zum 60. Geburtstag*. Festschrift. Basel 1994, S. 247–258.

11 Zur Biographie die beste Darstellung bei Lothar Schmidt: [Art.] Rochlitz, Friedrich. In: Laurenz Lüttken (Hg.): *MGG Online*. Kassel u. a. 2016ff. Zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11753> (zuletzt eingesehen 29.09.2019); zudem Marcus Erb-Szymanski: *Das Leipzig des Friedrich Rochlitz. Die Anfänge der musikalischen Kanonbildung und der klassisch-romantischen Musikästhetik*. In: Stefan Horlitz und Marion Recknagel (Hg.): *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt*. Leipzig 2007, S. 42–81; sowie Wilhelm Seidel: *Friedrich Rochlitz. Über die musikgeschichtliche Bedeutung seiner journalistischen Arbeit*. In: ebd., S. 37–41.

dem Ziel, das Urteilsvermögen der sich formierenden bürgerlichen Musikkultur im emphatischen Sinne zu ›bilden‹.¹² Rochlitz, der sein Amt bis 1818, also zwanzig Jahre lang ausgeübt hat, muss geschickt agiert haben, denn die *Allgemeine Musikalische Zeitung* war, ungeachtet der zumindest zwischen 1810 und 1815 chaotischen politischen Rahmenbedingungen, zu einem der erfolgreichsten musikpublizistischen Unternehmen des 19. Jahrhunderts geworden, nicht nur im deutschen Sprachraum. Dabei ist es dem Redakteur offenbar gelungen, eine Balance zwischen den kommerziellen Interessen des Verlages, der zum führenden deutschen Musikverlag aufgestiegen war, und der Unabhängigkeit einer im selben Haus erscheinenden kritischen Zeitung zu wahren. Rochlitz heiratete 1809 die vermögende Patriziertochter Henriette Winkler (1770–1834), die ihn zu einem unabhängigen und wohlhabenden Mann machen sollte, doch immerhin hielt er an der Aufgabe tätiger Bildung noch fast zehn Jahre fest, bevor er sich danach als Rentier zurückzog.

Der Umstand, dass die Mozart-Reihe gleich in der zweiten Ausgabe der Zeitung erschien, verweist auf die besondere, ja signalhafte Bedeutung, die der Herausgeber ihr zukommen lassen wollte. Dabei fällt die Koppelung von Anekdote, also Fragment, mit der vergleichenden Abhandlung auf. Ausgangspunkt für Rochlitz war Friedrich von Schlichtegrolls 1793 publizierter Nekrolog,¹³ den er vehement kritisierte. Es seien doch »gewiss Zeit und Ort gewesen«, den »Mann ganz, und zwar mehr in seinem öffentlichen als Privatleben darzustellen«, während Schlichtegroll in seiner Darstellung eine Differenz von Werk und Persönlichkeit geschaffen habe. In der Tat, Schlichtegroll hatte ein Grundmuster der Mozart-Biographik entworfen, das für lange Zeit und im Grunde bis in die Trivialzonen des 20. und 21. Jahrhunderts gegenwärtig blieb: »Denn so wie dieser seltnen Mensch früh schon in seiner Kunst Mann wurde, so blieb er hin-

12 Zur *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vgl. Reinhold Schmitt-Thomas: Zur Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger ›Allgemeinen musikalischen Zeitung‹ (1798–1848). Frankfurt a. M. 1968; Marion Lafite: Musikästhetik im frühen 19. Jahrhundert. Dargestellt an Hand der musikästhetischen Abhandlungen der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung unter der Redaktion von Friedrich Rochlitz (1798–1818). Diss. Wien 1974; sowie Carol Padgham Albrecht: Leipzig's ›Allgemeine musikalische Zeitung‹ and the Viennese Classical Canon. In: Zdravko Blažeković und Barbara Dobbs Mackenzie (Hg.): Music's Intellectual History. New York 2007, S. 707–718; weiterhin Ulrich Tadday: Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800. Stuttgart, Weimar 1993.

13 Friedrich von Schlichtegroll: Joannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart. In: Nekrolog auf das Jahr 1791, Bd. 2. Gotha 1793, S. 82–112. Der Artikel erschien separat 1794 und wurde im 20. Jahrhundert mehrfach nachgedruckt und faksimiliert.

gegen – dieß muß die Unpartheylichkeit von ihm sagen – fast in allen übrigen Verhältnissen beständig Kind. Er lernte nie sich selbst regiren [...].«¹⁴ Und wenig später heißt es: »Aber dieser immer zerstreute, immer tändelnde Mensch schien ein ganz anderes, ein höheres Wesen zu werden, sobald er sich an das Klavier setzte. Dann spannte sich sein Geist, und seine Aufmerksamkeit richtete sich ungetheilt auf den Einen Gegenstand, für den er geboren war, auf die Harmonien der Töne.«¹⁵

Es ist schwierig, die wirklichen Quellen dieser Denkfigur zu ermitteln, doch sie haben Rochlitz provoziert. Dabei geht es ihm nicht um den Wahrheitsgehalt der ausgebreiteten Fakten, sondern um die Folgen der Darstellung – Folgen, die sich, so Rochlitz, in einer Fülle von Anekdoten über Mozart zeigen. Seine eigene Anekdotensammlung verstand sich also als entschiedene Korrektur, aber unter Wahrung der literarischen Form. Die Konjunktur der Anekdote als Darstellungsmodus in Deutschland war groß, und sie erschien – beflügelt vor allem durch Friedrich Nicolai ab 1788 in sechs Heften herausgebrachte Anekdotensammlung zu Friedrich II. – gerade im Blick auf die Biographik als ideale Form, die unerschöpfliche Facettenvielfalt einer ›großen‹ Persönlichkeit multiperspektivisch zu bannen.¹⁶ In ähnlicher Weise hatte übrigens schon Friedrich Wilhelm Marpurg 1786 die Anekdote als musikalisch-biographische Darstellungsform ins Spiel gebracht – und in einer verschachtelten Vorrede die Gratwanderung zwischen Geschichte und Legende ironisch kommentiert.¹⁷ Die Gesteungskosten des Verfahrens – die Preisgabe der fortlaufenden biographischen Erzählung – wurden dabei sehr bewusst und willentlich in Kauf genommen. Im Mittelpunkt stand also nicht Kohärenz, sondern die verallgemeinerbare ›Pointe‹, was noch den späten Goethe zu einer Engführung von Anekdote, Pointe und Maxime veranlasst hat.¹⁸

14 Schlichtegroll: Nekrolog (Anm. 13), S. 109.

15 Ebd., S. 110.

16 Friedrich Nicolai: Anekdoten von König Friedrich II. von Preussen, und von einigen Personen, die um Ihn waren. Nebst Berichtigung einiger schon gedruckten Anekdoten. 6 Bde. Berlin, Stettin 1788–1792. – Zum Kontext Sonja Hilzinger: Anekdotisches Erzählen im Zeitalter der Aufklärung. Zum Struktur- und Funktionswandel der Gattung Anekdote in Historiographie, Publizistik und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1997.

17 Simeon Metaphrastes [= Friedrich Wilhelm Marpurg]: Vorrede. Zu: ders.: Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit. Köln: Hammer [= Breslau: Korn] 1786. Faksimile Leipzig 1980, Bg. 2r.-[8]v.

18 Dazu Walter Ernst Schäfer: Anekdotische Erzählformen und der Begriff der Anekdote im Zeitalter der Aufklärung. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 104 (1985), S. 185–204.

Rochlitz beruft sich ausdrücklich auf diese Möglichkeiten des Genres: »Das, was ich zu sagen habe, liesse sich leicht unter feste Rubriken bringen: allein die jetzige Bestimmung dieses Aufsatzes scheint mich davon – wie von chronologischer Ordnung und dergl. – nicht nur loszusprechen, sondern vielmehr eine freyere und deshalb mehr Abwechslung gewährende Behandlung zu verlangen.«¹⁹ Die Wahl des Genres, die »Art der Darstellung«, ist für Rochlitz untrennbar verknüpft mit dem »Zweck des Erzählens«.²⁰ Und dieser ist eindeutig bestimmt: das von Schlichtegroll bezeichnete Defizit zu heilen, »um das Urtheil über ihn [Mozart, L. L.], als *Mensch*, zu berichtigen, als *Künstler*, vielleicht etwas näher zu bestimmen«.²¹ Die nachhaltige Überblendung der Person und des Komponisten Mozart ist für ihn aber nur möglich in jener perspektivischen, unsystematischen Vielfalt, welche die Anekdote zu gewähren vermag. Denn jede biographische Annäherung an das Außergewöhnliche erweist sich für ihn als Frage des Maßstabs: »[D]ürfen wir einen solchen Mann nach dem Maasstabe beurtheilen, der mit Recht für uns mittelmässige Leutchen zum Richtscheit dient?«

Das gewählte literarische Genre macht die Frage nach dem Faktischen entbehrlich, denn die Anekdote ist für Rochlitz im Grunde selbstreferentiell: »Die Wahrheit der *Bemerkungen* stehet oder fället durch sich selbst.« Gerade deswegen ist Rochlitz in der neuzeitlichen Mozart-Forschung immer besonders despektierlich behandelt worden, weil man das literarische Anliegen mit dem Modus der Biographie verwechselt hat und verwechseln wollte, weil man also auf der philologischen Suche nach dem ›Faktischen‹ war.²² Doch gerade die bloße Schilderung von Ereignissen lag Rochlitz fern, die Erzählform sollte vor allem dazu dienen, der Persönlichkeit in den Augen des Betrachters eine Kontur der Geschlossenheit, eine Rundung zu verleihen. Dies allerdings sollte gerade nicht eine Nähe erzeugen, die Rochlitz der Biographik vorwirft, sondern, in der Teilhabe nur an Ausschnitten, eine unüberbrückbare Distanz, verbunden mit einer grundsätzlichen Kritik am ›bloß Historischen‹: »Ist es nicht eben so gehässig als kleinlich [...], sich, wie bey Mozart so oft der Fall war – in eines bedeutenden

19 Rochlitz: Verbürgte Anekdoten (Anm. 6), Sp. 20.

20 Ebd., Sp. 18.

21 Ebd., Sp. 19 [Hervorhebungen von Rochlitz]; dort auch die weiteren Zitate.

22 So etwa bei Konrad: Rochlitz (Anm. 10); in diesem Sinne auch Maynard Solomon: The Rochlitz Anecdotes. Issues of Authenticity in Early Mozart Biography. In: Cliff Eisen (Hg.): Mozart Studies. Oxford 1991, S. 1–59; abweichend hingegen Dieter Demuth: Das idealistische Mozart-Bild. 1785–1860. Tutzing 1997, v. a. S. 70ff., sowie v. a. Marcus Erb-Szymanski: Friedrich Rochlitz als Promotor Mozarts. Über die Anfänge musikalischer Kanonbildung und Hagiographie. In: Musiktheorie 21 (2006), S. 13–26.

Mannes Bekanntschaft zu drängen; sich von ihm freundschaftlich aufgenommen, unterhalten, vergnügt zu sehen; dabey im Hinterhalt zu liegen und ihm irgendeine Schwachheit abzulauern, dann davon zu ziehen, freudig über den gethanen Fund, und diesen nun mit großer Herrlichkeit der Welt aufzutischen?»²³

So folgt die Anordnung der Anekdoten durchaus einer gewissen Dramaturgie, die sich eben nicht mit der Chronologie verbindet. Rochlitz beginnt mit Mozarts Berliner Aufenthalt und einem angeblichen Besuch der *Entführung aus dem Serail*, also in der Öffentlichkeit des Theaters, und endet mit der Requiem-Komposition auf dem Sterbebett, also mit geistlicher Musik in privatester Abgeschiedenheit. Entscheidend ist dabei aber die leitende Deutung, die im (vorerst) abschließenden Raffael-Vergleich vorgenommen wird. Damit begibt Rochlitz sich in den Brennpunkt einer kunsttheoretischen Debatte um 1800, in welcher der Maler eine zentrale Rolle spielte – und die er nun, über den Modus des Vergleichs, nachdrücklich (und erstmals) mit Mozart verbunden hat. So ist die Schrift Friedrich von Matthisson gewidmet, der 1786 bei einem Besuch der Düsseldorfer Gemäldegalerie, unter der Anleitung Wilhelm Heinses, zum Anwalt Raffaels geworden war.²⁴ Der Vergleich zwischen einem Maler und einem Komponisten beruht allerdings auf den zentralen Prämissen des 18. Jahrhunderts im Blick auf das sich herausbildende System der Künste. Die allen mimetischen Ansprüchen gegenüber sperrigste Kunst, die Musik, wurde mit der »nachahmendsten«, der Malerei, verglichen, um so das Wesen der Musik aufdecken zu können. Die für den deutschen Diskussionszusammenhang folgenreichste Schrift ist Johann Jacob Engels Brief *Über die Musikalische Malerey* von 1780,²⁵ der hier wohl als grundlegende Voraussetzung gelten kann. Engels Ausgangspunkt ist die Erkenntnis der Unmöglichkeit mimetischer Urbild-Abbild-Relationen in der Musik. Neben zwei Arten musikalischer Malerei, die sich entweder direkt oder nur mittelbar auf einen konkreten Gegenstand beziehen, definiert Engel daher eine dritte, die »weder einen Theil, noch eine Eigenschaft des Gegenstandes selbst, sondern den Eindruck nachahmt, den dieser Gegen-

²³ Rochlitz: Verbürgte Anekdoten (Anm. 6), Sp. 19.

²⁴ Sylvie Le Moël: »Das Geistige stille Wesen Raphaels«. Wilhelm Heinses kritische Auseinandersetzung mit einem frühklassizistischen Paradigma. In: Gilbert Heß u. a. (Hg.): Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert. Berlin, Boston 2012, S. 123–143. – Die Widmung von Rochlitz erinnert an den 20. Mai 1800, es bleibt unklar, worauf sich diese Anspielung bezieht.

²⁵ Johann Jacob Engel: Ueber die musikalische Malerey. An den Königl. Kapell-Meister, Herrn Reichardt. Berlin 1780. Nachdruck in: Magazin der Musik 1 (1783), S. 1139–1198.

stand auf die Seele zu machen pflegt«. ²⁶ Mit Hilfe dieser auf den »Eindruck« gerichteten Form konnte es möglich werden, die Musik aus jeglicher mimetischer Verpflichtung zu entlassen. Denn für Engel existiert ein direkter und wechselseitiger Zusammenhang zwischen den physischen Erschütterungen der Nerven und der von der Musik ausgelösten Bewegung der Seele. Dieses Leib-Seele-Wechselverhältnis bildet eine wesentliche Prämisse für die Forderung nach einer Musik, die »die innern Empfindungen der Seele malen, nachahmen« und dabei geradezu physisch wirksam werden soll. ²⁷ Doch bleibt dieses Ziel so lange unklar, wie diese »inneren Empfindungen« unbestimmt bleiben. Sie lassen sich deswegen unterscheiden in solche, die beim Zuhörer noch eine Reaktion auslösen, also bloß gemalt und damit »objektiv« sind; und in solche, in denen die Empfindungen einzig dargestellt werden mit der Absicht, den Zuhörer in eine bestimmte Beziehung zu diesem Gegenstand zu setzen. Engel verwendet für dieses Verfahren, das er als die eigentliche Aufgabe der Musik ansieht, den Begriff »Ausdruck«.

Die Verbindung von Musik und Malerei in diesem Sinne steht implizit hinter dem Vergleich von Rochlitz. Im Text selbst wird sie gar nicht thematisiert, sondern vorausgesetzt, denn das eigentliche Interesse weist nochmals darüber hinaus. Nach kurzen biographischen Präliminarien gelangt Rochlitz zur alles entscheidenden Frage zu Raffael und Mozart: »Und wie erscheinen beyde nun in ihren Werken?« Das »Charakteristische«, das »Eigenthümlichste«, das beide einen würde, sei »Erfindung«, und diese besondere Art der Erfindung mache die »Aehnlichkeit beyder Genien zu auffallend«. ²⁸ Rochlitz differenziert dabei zwischen poetischer und artistischer Empfindung – und unterscheidet, in Fortführung von Engel, Idee und Ausdruck: Poetische Erfindung sei »Erfindung der Idee«, artistische hingegen die »Erfindung des Ausdrucks der Idee«. Das eine »giebt, was das Kunstwerk seyn soll«, das andere, »wie es das werden muss«, und dies sei das Vermögen des »glücklichsten Ausdrucks«. Die Verbindung von Idee und Ausdruck begründet für Rochlitz die tiefe Nähe der Künste, auch von Musik und Malerei, und dies über einen großen, im Grunde unermesslichen historischen Abstand hinweg. Die vollkommene Überblendung von poetischer und artistischer Erfindung sei in ihrem Reichtum das Privileg des Malers Raffael und des Komponisten Mozart, hierin berühren sie sich.

Damit schließt Rochlitz zunächst an bestimmte Aspekte des Raffael-Bildes an, die um 1800 virulent wurden. Die Spuren führen nach Weimar, wo er genau

²⁶ Ebd. (Ausg., 1780), S. 12.

²⁷ Engel: Malerey (Anm. 25), S. 21.

²⁸ Rochlitz: Raphael und Mozart (Anm. 8), Sp. 644f.; dort auch die folgenden Zitate.

im Monat der Publikation seines Raffael-Mozart-Aufsatzes zum Rat ernannt wurde, 1809 dann sogar zum Hofrat. Mit Goethe stand er in enger Verbindung, und es scheint, als spiele Goethes vor allem durch die *Italienische Reise* manifest gewordenes Raffael-Bild hier eine zentrale Rolle. Die wichtigsten Aspekte von Goethes Raffael-Verständnis wurden zwar erst mit der *Italienischen Reise* öffentlich, doch die Grundzüge ließen sich bereits 1789 in einem anonym im *Teutschen Merkur* veröffentlichten Aufsatz greifen, danach aber vor allem in den ersten beiden Heften der *Propyläen* von 1798, in einem von Goethe eingeleiteten Aufsatz von Johann Heinrich Meyer über »Raffaels Werke besonders im Vatikan«.²⁹ Gegen die sich anbahnende Begründung einer Malerei aus der religiösen Emphase heraus beharrte Goethe vor allem darauf, dass der Maler die Antike erneuert und bewahrt habe – ohne sie abbilden zu müssen. Raffaels Kunst geht also aus der Geschichte hervor und hebt sie doch in sich auf. Seine Malerei gründet demnach nicht im Kultus, sondern in seiner Überwindung – und erst daraus resultiert ihre Überzeitlichkeit.

Rochlitz knüpft an diese Denkfigur an, denn Raffaels Malerei gelte allein dem »ganzen Menschen«,³⁰ und dies führt die Kunst über die Zeitlichkeit, aber zugleich über das Religiöse hinaus. Auch Goethe war der Ansicht, dass die Vollendung Raffaels Bildern Zeitlosigkeit und damit Ewigkeit gewähre. Dieselbe Argumentation wird nun auch auf Mozart übertragen – und damit auf die Musik insgesamt. Die Kombination von poetischer und artistischer Erfindung unter den Auspizien einer vollendeten Ausführung hebt das Zeitliche auf, auf diese Weise »stiegen beyde über ihr Zeitalter empor«. Die Rückführung der Kunst in sich selbst gewährt ihr also auch dann Wahrhaftigkeit und Wirklichkeit, wenn sie sich von ihren materialen Einschränkungen weitgehend loszusagen vermag. Rochlitz bemüht dafür die Frage, die Lessing seinen Conti in der *Emilia Galotti* stellen läßt: »Das meynt auch (denk' ich) Lessing, wenn er sagt, *Raphael* sey der grösste Mahler gewesen, wenn er auch unglücklicher Weise ohne Hände gebohren worden wäre. Ebenso könnte man sagen, *Mozart* sey der grösste Komponist gewesen, wenn er auch unglücklicher Weise keine Note geschrieben hätte.« Übrigens steht diese Wendung in einem komplizierten Spannungsfeld zu der

29 Vgl. hier v. a. Andreas Beyer: Kunstfahrt und Kunstgenie. Goethes »Italienische Reise« als neoklassizistische Programmschrift. In: Sabine Schulze (Hg.): Goethe und die Kunst. [Ausstellungskatalog Frankfurt und Weimar 1994]. Frankfurt 1994, S. 447–454, hier S. 451ff.; sowie Martin Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1786–1806. Berlin, New York 2005, S. 151ff.

30 Rochlitz: Raphael und Mozart (Anm. 8), Sp. 647f.; dort auch die folgenden Zitate [Hervorhebungen von Rochlitz].

ebenfalls von Rochlitz mitgeteilten Anekdote, Kaiser Joseph II. habe nach der *Entführung* »gewaltig viel Noten« beklagt.³¹

Damit wird erstmals ein klassizistisches Konzept nachdrücklich für Mozart geltend gemacht. Es bildet den Hintergrund für die anekdotische Überblendung von Kunst und Leben, auch für den von Rochlitz mehrfach behaupteten »spontanen« Kompositionsbegriff bei Mozart. In der Vollendung selbst führt die Kunst nicht nur aus der Zeit heraus und streift alles ab, was ihr im Weg steht, am Ende sogar alle Materialität. Auf diese Weise werden vielmehr beide Künstler – ungeachtet der Differenz von Malerei und Musik und ungeachtet des Abstands der Jahrhunderte – eigentlich vergleichbar, weil beide sich der zeitlichen Bedingtheit entledigen. Nach der letzten Anekdote von 1798 zieht Rochlitz bereits die entscheidende Schlussfolgerung: An Mozarts Requiem sehe man nämlich, dass der Komponist »wie so mancher grosse Mann – Zeit seines Lebens nicht an seinem Platze war«. ³² Erst vor diesem Hintergrund vermag es die Kunst, in ihre kultischen Anfänge zurückzulaufen. Schon am Schluss der Anekdoten präsentiert sich das *Requiem* als Summe eines Lebens, dessen Verheißung nun nicht die aus dem Kultischen stammende, sondern die ins Kultische zurücklaufende Musik sei. Am Ende des Raffael-Vergleichs wird diese Denkfigur weiter ausgebaut, scheint sie für Rochlitz doch unweigerlich mit dem frühen Tod sowohl Raffaels als auch Mozarts verknüpft: »Beyde fühlten die kalte Hand des Todes, die sie schon ergriff; beyde wollten sich erst noch Denkmäler für die Ewigkeit stiften; Beyde wählten die *Verklärung* – Raphael des *Erlösers*, Mozart der *Erlöseten*. [...] Beyder Verklärungen verkärten sie selbst. *Raphaels* Werk wurde des erste der neuern Mählerey, *Mozarts*, das erste der neuern religiösen Musik.« ³³ Die Aufhebung der Zeit in der Einheit von poetischer und artistischer Erfindung, verbunden mit der Vollkommenheit der Ausführung, sollte die Kunst an ihre kultischen Ursprünge zurückführen. Das bezeichnet einen fundamentalen Gegensatz zu Wackenroders Kapellmeister Berglinger, der sein großes Oratorium unter dem Eindruck tiefster religiöser Erschütterung zu schreiben begonnen hat. Die Grundzüge des von Rochlitz geschaffenen klassizistischen Mozart-Bildes – das sich übrigens durchaus deutlich von Goethes ganz auf das Theater gerichteten Weimarer Bemühungen unterscheidet – waren publizistisch gesehen außerordentlich erfolgreich, die Anekdoten wurden sofort übersetzt – und haben in vielerlei Hinsicht anregend gewirkt, am prominentesten wohl für Mö-

³¹ Rochlitz: Anekdoten (Anm. 6), Sp. 181.

³² Ebd., Sp. 178.

³³ Rochlitz: Raphael und Mozart (Anm. 8), Sp. 651.

rike und seine Mozart-Novelle. Wie folgenreich dieses Mozart-Bild dann für das 19. Jahrhundert tatsächlich war, das allerdings ist eine andere Frage.

